

STEFANIE JOVANOVIC-KRUSPEL

Das Naturhistorische Museum in Wien – ein Zeitreiseportal?

**Eine kunstgeschichtliche Indiziensuche zwischen Religion, Magie und
Wissenschaft zum Wahrheitsgehalt einer Metapher**

Zusammenfassung

Der Artikel präsentiert das Naturhistorische Museum in Wien (im folgenden NHMW) als ein von den Architekten Gottfried Semper und Carl Hasenauer und dem ersten Direktor Ferdinand von Hochstetter geplantes ›Zeitreise-Portal‹. Architektur und Inhalt des Museums sind so gestaltet und sein Ort so gewählt, dass die Grenzen der Raum-Zeit aufgehoben werden können. Das NHMW nimmt damit eine einzigartige Position unter den Naturmuseen des 19. Jahrhunderts ein. Es vermittelt zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und ermöglicht dadurch die permanente Neudefinition unserer individuellen und kollektiven Position im Kosmos. Der Wahrheitsgehalt der Metapher ›Zeitreiseportal‹ soll in dem nun folgenden Artikel durch vier Indizien untermauert werden.

1. Indiz: Die außergewöhnliche Positionierung des Naturhistorischen Museums im ›Dreieck der Macht‹ – ›Zeitreiseportale‹ brauchen Orte der Kraft!

‹1›

Im 19. Jahrhundert entstanden zahllose neue Musealbauten. Diese entwickelten sich aus den fürstlichen Sammlungen der Renaissance, die meist universell angelegt waren. Aus ihnen gingen spezialisierte Kollektionen hervor, deren Aufbewahrung nach neuen architektonischen Lösungen verlangte. Während im 19. Jahrhundert beim Bau von Kunstmuseen zentrale Lagen und die Nähe zu Palastbauten Gang und Gebe waren, wurden naturwissenschaftliche Museen praktisch immer an der Peripherie geplant. Ein Beispiel dafür ist das 1881 eröffnete Natural History Museum in London, das in dem im 19. Jahrhundert noch sehr entlegenen South Kensington errichtet wurde. Thomas Huxley, der einer vom Parlament einberufenen Kommission angehörte, die sich mit der Frage des Standortes befassen sollte, sprach sich gegen South Kensington aus, da dies aufgrund der schlechten Erreichbarkeit den Besuch von Mitgliedern der Arbeiterklasse erschweren würde. Seine Meinung untermauerte er mit der Aussage eines Arbeiters, der über das neue Museum meinte: »Might as well be in New Zealand as in South

Kensington for our purpose, because we cannot get there.«¹. Eine andere Standort-Variante war die Nähe zu Forschungseinrichtungen, wie Universitäten oder auch botanischen Gärten. Im gleichen Jahr wie das Naturhistorische Museum in Wien wurde in Berlin das Naturkundemuseum eröffnet, das ganz bewusst an die Humboldt-Universität angeschlossen wurde. Auch das 1865 von Captain Francis Fowke geplante Edinburgh Museum of Science and Art befand sich in unmittelbarer Nähe der Universität. Und diese Liste ließe sich noch weiter fortsetzen.

⟨2⟩

Auch in Wien gab es schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Pläne für den Bau neuer Museen. Diese Pläne entstanden vor allem im Zusammenhang mit der Gründung einer Akademie der Wissenschaften. Auch für die Schaffung eines separaten naturwissenschaftlichen Museums gab es schon vor der Jahrhundertmitte Planungsideen: Carl Schreibers, der die naturwissenschaftlichen Sammlungen seit 1806 leitete, hatte bereits 1836 die Forderung nach einem solchen gestellt. 1842 legte Schreibers den Behörden sogar einen Plan für den Bau eines Museumsgebäudes vor. Von diesem Plan wissen wir leider nur aus einer Publikation von August Friedrich Graf Marschall aus dem Jahr 1849 mit dem Titel *Ansichten über die Einrichtung von Naturhistorischen Museen*.² Der Plan selbst ist bis heute verschollen.

⟨3⟩

Als Kaiser Franz Joseph 1857 den Bau der Wiener Ringstrasse bewilligte, erhielt die Museumsfrage neue Aktualität. Denn Kaiser Franz Joseph forderte: »...auf die Herstellung öffentlicher Gebäude, namentlich eines neuen Generalkommandos, einer Stadtkommandatur, eines Opernhauses, eines Reichsarchives, einer Bibliothek, eines Stadthauses, dann der nötigen Gebäude für Museen und Galerien ist Bedacht zu nehmen...«³ Am 30. Jänner 1858 erfolgte die Wettbewerbsausschreibung. In den eingereichten Entwürfen befanden sich die Museen an den unterschiedlichsten Orten – alle immer mitten im verbauten Wohngebiet. Die Frage des Standortes der Museen wurde immer weiter diskutiert und deshalb wurde bis 1862 der Grundplan mehrmals geändert. Der Architekt Ludwig von Förster war es schließlich, der den Standort vor den Hofstallungen vorschlug. Förster plante allerdings ein Universalmuseum. Während der neue Standort rasch akzeptiert wurde, blieb man jedoch bei der Idee von zwei getrennten Museumsbauten. Die Vorgabe für die Museen lautete daher:

»Die Museen sollen zu beiden Seiten des Platzes zwischen dem äusseren Burghore und dem k. k. Hofstallgebäude in zwei gesonderten Gebäuden errichtet werden, deren Eines die Sammlungen für Kunst, das Andere jene für die naturwissenschaftlichen Fächer enthalten wird [...] Beide Gebäudemassen sollen der Symmetrie halber, gleich lang, breit und hoch und auch in ihrer äusseren architektonischen Ausstattung übereinstimmend gehalten werden.«⁴

‹4›

Zum Wettbewerb eingeladen wurden vier Architekten: Theophil Hansen, Heinrich von Ferstel, Carl Hasenauer und Moritz von Löhr. 1867 lagen die vier Projekte vor: doch nur zwei hielten sich genau an die Ausschreibungsbedingungen. Theophil Hansen und Heinrich von Ferstel schufen beide verbundene Museumsanlagen. Nur Moritz von Löhr und Carl Hasenauer erfüllten die Bedingungen. Die weitere Geschichte ist in der Literatur mehr als umfassend bearbeitet und daher bekannt. Es soll daher nur in aller Kürze zusammengefasst werden: ein zweiter Wettbewerb mit Umarbeitung der Entwürfe, eine Juryentscheidung für das Projekt von Löhr, heftige Diskussionen sowie Widerspruch u. a. durch die Sammlungsdirektoren und schließlich die Einberufung Gottfried Sempers als Gutachter. – Mit Gottfried Semper wurde die gesamte Diskussion um die Museen völlig neu aufgerollt. Semper hatte sich durch den Ausbau des Zwingers in Dresden als Museumsarchitekt einen Namen gemacht. Für all jene, die für den Bau der Museen in Zusammenhang mit einem Ausbau der Hofburg eintraten, war Semper der einzige Architekt, der etwas Ähnliches bereits geplant hatte. Das Zwingerforum, das Semper von 1834 bis 1849 entwickelt hatte, wurde zwar nicht in der von Semper geplanten Weise ausgeführt. Dennoch waren seine unverwirklichten Planungen in Architektenkreisen durchaus zu Berühmtheit gelangt. So wurde sein Zwinger-Projekt in der Allgemeinen Bauzeitung umfassend vorgestellt. Ich zeige Ihnen hier den unverwirklichten Forumsentwurf beim Zwinger mit Gemäldegalerie, wie er 1844 in der Allgemeinen Bauzeitung veröffentlicht wurde.⁵ (Abb. 1)

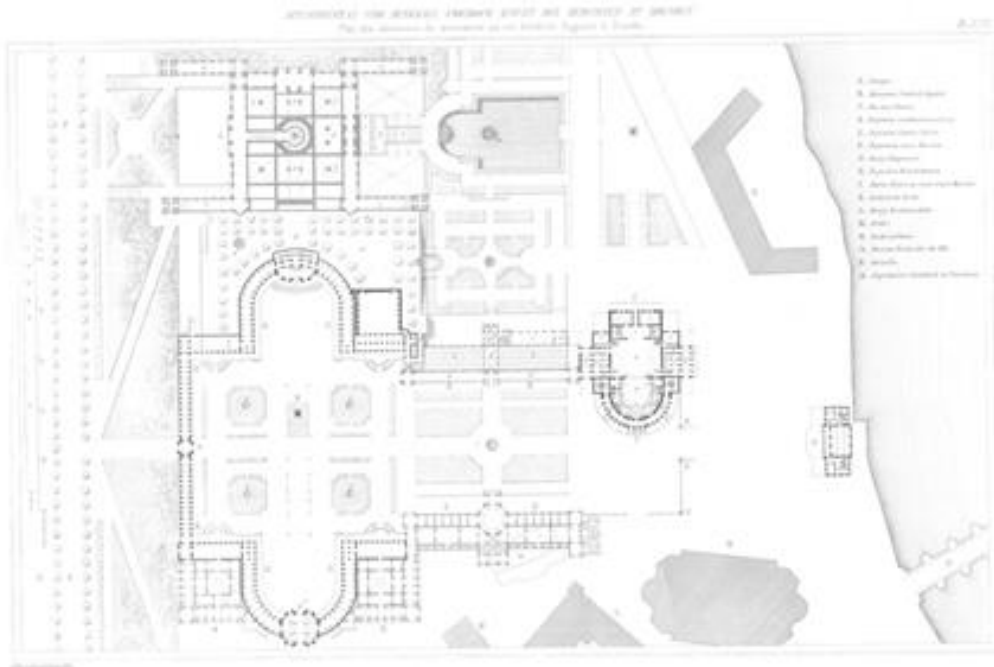


Abb. 1: Gottfried Semper: Unverwirklichter Forumsentwurf beim Zwinger mit Gemäldegalerie in der Verlängerung des südöstlichen Zwingerflügels, Dresden, Allgemeine Bauzeitung, Wien 1844

<5>

In dieser Planung hätte auch das Gebäude der Gemäldegalerie noch anders ausgesehen. Das von Semper geplante, dominante Kuppelmotiv der Gemäldegalerie, das mit dem Kronentor des Zwingers hätte korrespondieren sollen, wurde nicht ausgeführt. Schon an diesen Plänen sieht man deutlich, dass es hier durchaus ein Naheverhältnis zu den Planungen in Wien gibt. Auf diesen frühen Vorarbeiten aufbauend, schlug Semper in seinem Gutachten vom 11. März 1869 vor, bei der Neuplanung der Hofmuseen eine zentrale Idee in den Mittelpunkt zu stellen: Egal wie der Platz vor der Burg bebaut werde, sei doch dabei das Hauptaugenmerk dahin zu richten, »dass die kaiserliche Hofburg der beherrschende Centralpunkt der Gesamtanlage bleibe oder werde, alles übrige sich ersterer unterordne und auf sie beziehe.«⁶ Damit entstand die Idee des sogenannten ›Kaiserforums‹. Sempers Plan aus dem Jahre 1869 sah ein geschlossenes Gesamtsystem vor (Abb. 2). Die beiden Museen wurden durch ihre Richtung Eingangsseite versetzten Kuppeln optisch aufeinander bezogen. Triumphbogen hätten die Museen über die Ringstrasse hinweg mit einer umfassend ausgebauten Hofburg verbunden. Die beiden prominenten Museumskuppeln, die hier nur zwei Trabantenkuppeln aufweisen, hätten sich bedeutungsmäßig der monumentalen Thronsaalkuppel untergeordnet. Im Zusammenhang mit meiner These, dass das Naturhistorische Museum Wien als Zeitreiseportal gebaut wurde,

ist seine Position im Machtzentrum der Monarchie mehr als bedeutsam. Betrachtet man die Museen als geistige Machtzentren so sind sie im Projekt des Kaiserforums mit dem Palast zu einem raumübergreifenden Gesamtkunstwerk verbunden. Diese räumliche Verbindung schafft ein besonderes Kraftzentrum, von dem sowohl die Museen und der Palast bedeutungsmäßig profitieren.

〈6〉

Verstärkt wird diese Verbindung von geistigem und politischem Zentrum nicht nur durch die räumliche Nahebeziehung, sondern auch durch den stilistischen Gleichklang der Gebäude. Obwohl die beiden Museen in ihrer Gestaltung der Fassaden inhaltlich ganz auf die jeweiligen Sammlungen abgestimmt sind, sind sie in ihrer stilistischen Ausgestaltung bewusst verwechselbar. Lässt man die inhaltlichen Unterschiede beiseite, sind die Museen äußerlich sehr, sehr ähnlich. Die Museen sind daher wie zwei Seiten einer Medaille, bzw. ein auf zwei Gebäude aufgeteiltes Universalmuseum. Doch bei aller stilistischer Übereinstimmung und dem platzübergreifenden Gesamtkonzept des Forums kann gar nicht genug betont werden, wie erstaunlich der Umstand ist, dass ein selbstständiges, naturwissenschaftliches Museum im Kontext eines neuen Palastareals errichtet wurde. Nirgendwo sonst in Europa wurden damals neue naturwissenschaftliche Museen im Kontext von Palastanlagen präsentiert. Alle anderen naturwissenschaftlichen Museen wie London, Berlin, Stuttgart, Edinburgh oder Paris befanden sich immer außerhalb des Stadtzentrums, meist in Verbindung zu einer Universität oder einem botanischen/zoologischen Garten.⁷ Dort, wo sich naturwissenschaftliche Sammlungen doch im Kontext von Palastanlagen befanden, (wie z. B. das Grüne G'wölb in Dresden) war diese Verbindungen aus den Kunst- und Wunderkammern der Renaissance historisch gewachsen. Welche Bedeutungsaufwertung das Naturhistorische Museum in Wien durch seine Position erhielt, ist daher kaum zu überschätzen. Seine eigenständige Position im Machtdreieck des imperialen Forums macht es zu einem dem Kunsthistorischen Museum gleichberechtigten Kulminationspunkt geistiger Macht. Das Naturhistorische Museum Wien hebt sich bezüglich seines Standortes also deutlich aus den damaligen Naturkundemuseen heraus und ist gleichberechtigtes Element des Machtdreiecks.

‹7›

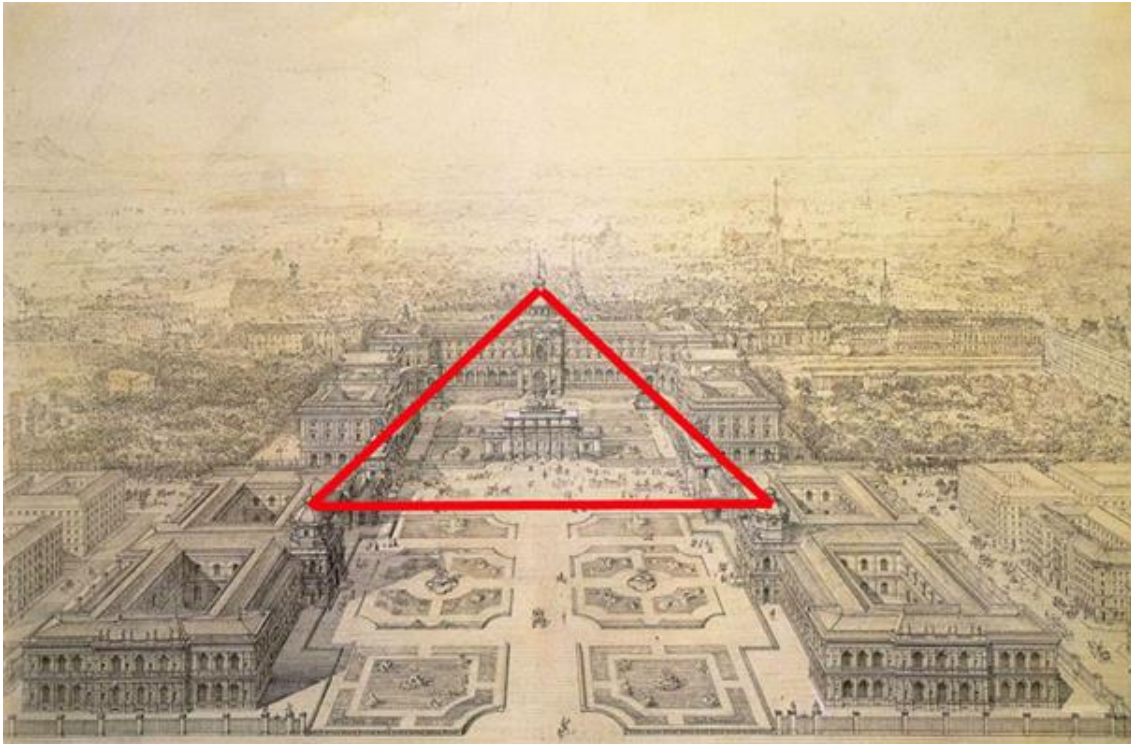


Abb. 2: Gottfried Semper: Erster Entwurf für das ›Kaiserforum‹ in Wien, 1869 mit dem ›Dreieck der Macht‹

2. Indiz: ›Museen sind Heterotopien der Zeit‹ – das Naturhistorische Museum Wien ist ein Ort der permanenten Neudefinition unserer Position im Kosmos!

‹8›

Folgt man dem französischen Philosophen und Museumstheoretiker Michel Foucault stellen Museen sogenannte ›Heterotopie der Zeit‹ dar.⁸ Der Begriff ›Heterotopien‹ bedeutet für Foucault Gegen-Ort: Dies sind seiner Meinung nach: »wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.«⁹ An diesen ›Gegen-Orte‹ können die Mitglieder einer Gesellschaft über ihre eigene Stellung reflektieren und diese auch stets neu interpretieren. Heterotopien sind damit Orte der Neubewertung und Transzendierung von Individuen und Gruppen. Bis zum Beginn der Aufklärung war diese Funktion primär sakralen Orten, wie Kathedralen oder Tempeln vorbehalten. Erst mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts

begannen die Museen sie in dieser Funktion immer mehr zu konkurrieren. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die ersten eigenständigen Museumsbauten in ihrer Formensprache eindeutig den Traditionen der Sakralarchitektur folgten. Der ›Gründungsbau‹ deutscher Kunstmuseen – das Alte Museum von Karl Friedrich Schinkel in Berlin (1823–1830) bedient sich einer an antike Tempel erinnernden Architektursprache. Das Museum ist wie ein Denkmal, das auf einem Podest mitten im Platz steht und vom Besucher umschritten werden kann. Das Gebäude ist ein Quader, aus dessen Mitte sich sein Kubus erhebt, der eine Kuppel verbirgt. Eine Kolonnade aus ionischen Säulen an der Front erinnert an einen antiken Tempel. (Abb. 3)

‹9›



Abb. 3: Karl Friedrich Schinkel: Das Alte Museum Berlin,
Radierung von Friedrich Alexander Thiele, um 1830

Von außen nicht wahrnehmbar, stellt Schinkel der monumentalen Säulenordnung des Äußeren eine Rotunde im Inneren als ebenbürtiges Element zur Seite (Abb. 4). Für Schinkel spielte die Funktionalität seines Museumsbaus, sprich die optimale Präsentation der Sammlungen nur eine untergeordnete Rolle. Sein Ziel war es vielmehr eine Architektur zu schaffen, die das Museum zu einem Ort der Weihe macht. So ist die überkuppelte Rotunde im Inneren ganz bewusst dem Pantheon, einem allen Göttern geweihten Heiligtum, eng verwandt. Wie Jörg Trempler 2001 nachweisen konnte, war auch das von Schinkel entworfene und heute nur noch fragmentarisch überlieferte Wandbildprogramm des Museums eine Synthese aus antiker und christlicher Kunst.¹⁰ Besonders deutlich wird dies bei der Darstellung des Uranos an der Schmalseite des Museums. Trempler schlägt hier eine Interpretation der Figur als Gottvater

vor. Die Ähnlichkeit in der Geste und Gesamthaltung legt nicht nur einen Vergleich zu Gottvater der Sixtinischen Decke nahe, sondern steht auch dem Raffael Bild „Die Vision des Ezechiel“ nahe.¹¹

<10>

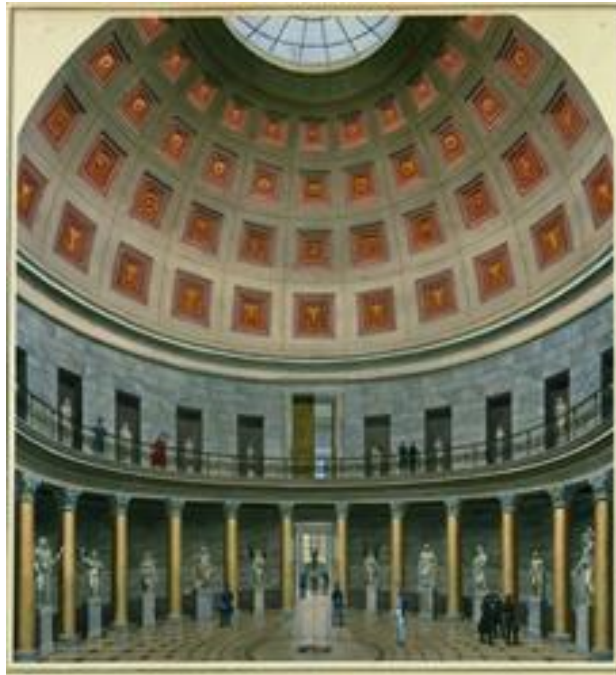


Abb. 4: Karl Friedrich Schinkel: Rotunde im Inneren des Alten Museums Berlin, Aquarell v. Carl Emanuel Conrad

Dasselbe gilt auch für das British Museum in London (Abb.5), dessen Herzstück 1823 von Sir Robert Smirke geplant und 1852 fertiggestellt wurde. Smirke designte ein Gebäude im Stil des ›Greek Revival‹. Auffälligste Gestaltungsmerkmale der Südfront sind die vierundvierzig ioni-schen Säulen und der Giebel, der den Fortschritt der Zivilisation durch Skulpturen von Sir Richard Westmacott symbolisiert (1852).



Abb. 5: Sir Robert Smirke: British Museum London, Südfront, 1823–1852

<11>

So wie Kunstmuseen religiös konnotierte Motive wie Kolonnaden und Kuppeln zur Bedeutungserhöhung nutzten, so gilt dies ab der Jahrhundertmitte auch für naturwissenschaftliche Museen. Die hinter den Neubauten stehende Auffassung von Naturwissenschaft spielte bei der passenden Architektursprache eine entscheidende Rolle.



Abb. 6: Thomas Deane und Benjamin Woodward: Oxford University Museum, 1855–1860

Als das Oxford University Museum 1854 ausgeschrieben wurde, war die 1802 von William Paley publizierte *Natural Theology* noch immer bestimmend.¹² In dieser religiös verbrämten Wissenschaftsvorstellung wurde die Natur als ›Gottes zweites Buch‹ gesehen und dementsprechend sollte das Museum die Natur als Ganzes repräsentieren. Dieser Auffassung entsprechend, wurde ein neugotischer Entwurf von den Architekten Thomas Deane und Benjamin Woodward, der sich außerdem optimal in die bereits bestehende Baustruktur Oxfords einfügte, zum Sieger gekürt (Abb. 6). Der Innenraum, ein zweigeschoßiger Arkadengang rund um einen überglasten Innenhof ähnelt einem Kreuzgang in einem Kloster (Abb. 7). Wie stark die religiöse Konnotation ist, zeigt der Umstand, dass die Dimensionen des Museumskreuzganges mit jenem der Westminster Abbey übereinstimmen.¹³ Die Büros der Professoren reihen sich wie Mönchszellen um diesen Innenhof.

⟨12⟩



Abb. 7: Thomas Deane u. Benjamin Woodward: Innenraum, Oxford University Museum, 1859, *Building News*, 1860, S. 271

Besondere Bedeutung für das inhaltliche Verständnis des Museums hat die Dekoration am Eingangsportal. Hier wird die Verbindung zwischen Religion und Wissenschaft an einem Detail noch einmal überdeutlich: ein Engel hält in der einen Hand eine Bibel und in der anderen das Modell einer Zelle. – Naturwissenschaft und Religion werden hier zu einer höheren Einheit zusammengeführt.

‹13›

Auch beim Bau des Natural History Museums in London spielte die religiöse Dimension eine bedeutende Rolle. 1864 kaufte die Regierung das Areal der Weltausstellung in South Kensington. Ein Wettbewerb für ein Patentmuseum und ein Naturmuseum wurde ausgeschrieben, an dem sich 32 Architekten beteiligten.

‹14›



Abb. 8: Francis Fowke: Siegerentwurf für das Museum in South Kensington, London, 1864, *The Builder*, 1864

Als Sieger dieses Wettbewerbs ging Captain Francis Fowke hervor. Fowkes Entwurf sah einen monumentalen Renaissancepalast in dessen Mitte sich eine von vier Trabantenkuppeln umstandene Hauptkuppel befand (Abb. 8). Dieser Entwurf wurde aufgrund des plötzlichen Todes von Francis Fowke nicht ausgeführt. Allerdings wurde er in allen renommierten Architekturzeitschriften umfassend besprochen und war daher in Architektenkreisen bekannt. Es ist sicher davon auszugehen, dass Hasenauer und auch Semper diesen Entwurf kannten.

<15>



Abb. 9: Carl Hasenauer: Umgearbeiteter Entwurf, 1869, Allgemeine Bauzeitung, 1894

Das Kuppelmotiv mit vier umstehenden Kleinkuppeln bringt Hasenauer bei seinem zweiten Wettbewerbsentwurf 1868 zum ersten Mal ein (Abb. 9). Sogar die Eckpavillons der flankierenden Baukörper in Hasenauers 2. Vorschlag ähneln dem Fowke'schen Entwurf.¹⁴ Sowohl hinter Fowkes als auch hinter Hasenauers Projekt steht aber ein sehr viel größerer Anspruch, nämlich die Entwürfe für ›das‹ religiöse Zentrum der Christenheit schlechthin – für St. Peter in Rom. Auch hier spielte das Motiv der großen von Trabantenkuppeln umstandenen Hauptkuppel in den nicht ausgeführten Planungen eine bedeutende Rolle.

<16>



Abb. 10: Rudolf von Alt: Aquarell mit dem Kaiserforum, 1873

Als Semper die Planung des ›Kaiserforums‹ übernahm und vom Kaiser dazu verpflichtet wurde, sich einen Partner aus den Reihen der Wettbewerbsteilnehmer zu nehmen, fiel seine Wahl auf Hasenauer. Dessen 2. Entwurf überarbeitete er im Sinne seines Gesamtplanes, übernahm jedoch die Idee der Kuppellösung (Abb. 10). Die Kuppeln der beiden Wiener Museen sind bis heute der absolute Kulminationspunkt dieser Architektur.

‹17›



Abb. 11: Blick in die achteckige Kuppel des NHMW

Mit ihrem Oktogonalen Grundriss (Abb. 11) stehen sie in der Tradition der christlichen sakralen Architektur. Die Zahl 8 steht im Christentum für die Auferstehung. Mit dem 8. Tage beginnt nicht nur eine neue Woche, sondern gewissermaßen eine neue Zeit – bei den Kirchenvätern war die 8 Symbol für den Tag der Auferstehung des Herrn (resurrectio Domini) und der Neuschöpfung in der Taufe. Die oktagonale Form altchristlicher Baptisterien nutzt diese Sinngebung des achten Tages. Wie sehr diese Bedeutungsdimension der Architektur auch von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde, zeigt ein Zitat des polnischen Schriftstellers und Künstlers Alfred Nossig, der 1889 über das neu eröffnete Naturhistorische Museum in Wien schrieb:

»Das Alterthum baute seinen Göttern Tempel, die es mit idealen Schöpfungen seiner Phantasie schmückte; das Mittelalter baute Kirchen für seine Heiligen und füllte sie mit Darstellungen aus der Kirchengeschichte. Unsere Zeit aber, führt ein Gebäude auf, in welchem sie die erforschten Schätze der Natur niederlegt, das sie mit den Darstellungen der geistigen Grossthaten des Menschengeschlechtes und mit den Abbildungen der bestehenden Welt schmückt. Sie baut der Naturwissenschaft ein würdiges Heiligthum, einen prachtvollen Tempel der Natur.«¹⁵

<18>

Welche Bedeutung die religiöse Dimension hat, zeigt auch ein Zitat aus der Denkschrift des Architekten Franz Sitte, der selbst gar nicht zur Teilnahme aufgefordert worden war. Er schlug 1867 den Bau eines Doppelmuseums vor. Die beiden Trakte sollten durch einen Verbindungsbau verbunden werden, dessen Herzstück ein Kuppelbau gewesen wäre: »Beide – nämlich Natur und Kunst – treffen also in einem Höchsten zusammen. Dieses eine gemeinschaftliche Höchste von Natur und Kunst drückt nun eben diese eine, die ganze Baumasse beherrschende architektonische Gestaltung der majestätischen Kuppel aus.«¹⁶ Durch diese überkuppelte Halle sollte der Besucher das Museum betreten und sofort spüren, dass er geweihten Boden betritt: »Er muss hier nämlich seinen Spazierstock, seinen Regen- und Sonnenschirm etc. abgeben, und erhält dagegen an seine Füße Sandalen. Denn der Boden, den er nun betritt, ist heiliges Land! ...Er befindet sich hier im Mittelpunkte der Einheit – im Dom der Einheit von Natur und Kunst.«¹⁷

<19>

Auch im Wettbewerbs-Entwurf von Heinrich von Ferstel wurde dieser Aspekt mehr als überdeutlich:



Abb. 12: Heinrich von Ferstel: Konkurrenzentwurf für die Museen, 1867

Entgegen der Wettbewerbsausschreibung sah Ferstels Plan zwei Verbindungsbauten zwischen den Museen vor. Seine Idee war es, »einen ausschließlich der Kunst und Wissenschaft geweihten Musenhof« zu schaffen, »der vom Lärm des geschäftlichen Lebens gesondert, die darin Befindlichen durch seine Ruhe zum reinen Genuß des Schönen vorbereitet und zum Eintritt in die ihn umgebenden gewaltigen Monumentalbauten einladet, in denen die Schätze der

Kunst und Wissenschaft ihre würdige Stätte finden sollen.«¹⁸ Der durch die Verbindungsbauten entstehende Hof sollte laut Ferstel ein – »würdiger Vorbereitungs- und Erholungsort der Museumspilger« sein.¹⁹ – Diese Terminologie zeigt mehr als deutlich, dass sich die Museen durch ihre Architektursprachen klar als ›Anderswelten‹ bzw. ›Heterotopien‹ manifestieren möchten. Ganz im Sinne der philosophischen Überlegungen von Michel Foucault arbeiten Heterotopien immer mit dem System von Öffnungen und Schließungen, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Eine Heterotopie ist primär nicht ohne weiteres zugänglich. Man kann diesen Ort nur mit einer gewissen Erlaubnis oder mit der Vollziehung gewisser Gesten und Rituale, jedenfalls aber in wehevoller Stimmung betreten. Mit diesen Überlegungen komme ich nun zu meinem dritten Indiz:

3. Indiz: Museen sind ›gespeicherte Zeit‹ – Die Sammlungsobjekte des NHMW sind ›Portkeys‹ für Reisen in der Raumzeit.

‹20›

Museen als ›Heterotopien der Zeit‹ haben laut Foucault das Ziel einen ›Ort aller Zeiten‹ zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll.²⁰ Das Naturhistorische Museum in Wien beherbergt insgesamt geschätzte 30 Millionen Sammlungsobjekte gegliedert in Mineralogie, Geologie & Paläontologie, Anthropologie, Prähistorie, Zoologie und Botanik. Jedes einzelne Sammlungsstück ist gewissermaßen im Harry-Potter'schen Sinne ein ›Portkey‹, der zu einem bestimmten Punkt im Koordinatensystem der Raum-Zeit verbindet. Bei entsprechender ›Initiation‹ vermag der Betrachter das museale Objekt als Öffnung in der Realität zu nutzen und durch dieses die Vergangenheit mitsamt ihrer räumlichen Verortung zu vergegenwärtigen. Bei wissenschaftlicher Betrachtung können Hypothesen für die Zukunft entwickelt und überprüft werden sowie zur Neuinterpretation der Gegenwart herangezogen werden. – In einer weiter gefassten Betrachtung werden Naturmuseen wie das Naturhistorische Museum in Wien daher zu einem Ort ständiger Neuinterpretation der individuellen und kollektiven Stellung des Menschen im Kosmos.

‹21›

Das Gesamtkonzept des NHM in Wien und dessen Ausstattung sind ganz darauf ausgerichtet, die Sammlungen als Ganzes aber auch die Einzelobjekte ›lesbar‹ zu machen. Erst durch das Gesamtkunstwerk, der Verbindung zwischen Ausstellung und dekorativem Programm erhält der Besucher die ›Initiation‹, um die Sammlungsobjekte richtig lesen zu können. Das NHM ist

also eine extrem bedienerfreundliche Zeitmaschine. Ich komme daher zum letzten und umfangreichsten Indiz für meine These:

4. Indiz: Das Gesamtkunstwerk ist gewissermaßen die Bedienungsanleitung oder Lesehilfe für das Zeitreiseportal Naturhistorisches Museum.

⟨22⟩

Das Gesamtkunstwerk des Naturhistorischen Museums in Wien ist in seiner inhaltlichen Ausrichtung untrennbar mit dem ersten Direktor des Hauses Ferdinand von Hochstetter (Abb. 13) verbunden.



Abb. 13: Franz Rumpler: Ferdinand von Hochstetter (1829–1884), Ölgemälde, 1882

Seine Bedeutung für die Programmatik kann kaum überschätzt werden.²¹ Er ist hier gleichrangig mit den beiden Architekten Semper und Hasenauer zu nennen. Schon Hochstetters persönlicher Werdegang zeigt, dass er die idealen Voraussetzungen hatte, dieses Museumsprojekt zu der ultimativen ›Heterotopie der Zeit‹, oder wie ich es modern formuliert habe zu einem ›Zeitreiseportal‹ zu machen. Hochstetter entstammte einer evangelischen Pastorenfamilie. Auf Wunsch seines Vaters studierte er zunächst evangelische Theologie, wandte sich jedoch bald den Naturwissenschaften zu. 1856 habilitierte er sich an der Wiener Universität. 1857–59

nahm Hochstetter als Physiker und Geologe an der Weltumsegelung der Fregatte Novara teil. Als die Novara auf Neuseeland landete, blieb er dort um das Land geologisch zu erforschen und kartographisch zu erfassen. Wieder in Wien wurde er 1860 Professor für Mineralogie und Geologie. Schon 1861 trat Hochstetter öffentlich für den Darwinismus ein. 1872 wurde er vom Kaiser zum naturwissenschaftlichen Lehrer des 14-jährigen Kronprinzen ernannt. Diese Ernennung zu einer derart intimen Vertrauensposition erscheint doch bemerkenswert, bedenkt man, dass Hochstetter Protestant und bekennender Darwinist war – eigentlich nach nicht nur damals herrschender Meinungslage Ausschließungsgründe für das katholische Kaiserhaus. 1876 wurde dieser Vertrauensbeweis durch das Kaiserhaus noch einmal bestärkt als Hochstetter von Franz Joseph persönlich per Dekret an seinem Geburtstag (30. April) zum Intendanten des neuen Museums am Ring ernannt wurde. Mit dieser Ernennung war der Weg für Hochstetter frei die Evolutionstheorie als zentrales Ordnungskriterium in die Planung und Gestaltung des Museums und seiner Sammlungen einzuführen. Gerade die Evolutionstheorie hat unseren Blickwinkel auf die Zeit grundlegend verändert. Ging man bis dahin von einem statischen Weltbild aus, in dem die Dinge so blieben wie sie sind, rückte nunmehr der Gedanke der Entwicklung und der Veränderung im Laufe der Zeit in den Fokus. Damit macht die Evolutionstheorie das sichtbar, was eigentlich eine Zeitmaschine leistet, nämlich, dass Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbundene zirkuläre Systeme sind. Durch die von Hochstetter organisierte Eingliederung der anthropologischen, prähistorischen und damals auch ethnographischen Sammlungen schuf er das erste konsequente Evolutionmuseum Europas. Hochstetter schrieb 5 Jahre vor der Eröffnung:

»Das Wiener naturhistorische Hofmuseum wird demnach das einzige von den analogen grossen naturhistorischen Museen in Europa sein, welches die Sammlungen sämtlicher naturhistorischer Disciplinen, auch den Menschen und seine Urgeschichte mit inbegriffen, unter einem Dache vereinigt.«²² – Weder in London, noch in Berlin, wo ebenfalls neue Museen für Naturgeschichte errichtet wurden, war etwas Derartiges gelungen:

»Das grosse neue naturhistorische Museum von Kensington in London umfasst bekanntlich nur mineralogische, geologische, paläontologische, botanische und zoologische Sammlungen; die prähistorischen und ethnographischen Sammlungen sind davon ausgeschlossen; und in Berlin, wo ein neues naturhistorisches Museum geplant ist, hat man für die ethnographischen und prähistorischen Sammlungen ein eigenes Gebäude errichtet, welches eben seiner Vollendung entgegengeht.«²³

‹23›

Neben der Eingliederung des Menschen in die Sammlungen werden das Evolutionsmuseum und damit das Zeitreiseportal vor allem durch das dekorative Programm des Hauses kommuniziert. Bei einem virtuellen Rundgang durch das Museum wird dies überdeutlich.

‹24›

Betritt man das Museum so führt der Weg zunächst über Treppen in einen Windfang. Diese Treppen sowie doppelte Türen trennen das Museum von der Außenwelt (Abb. 14).

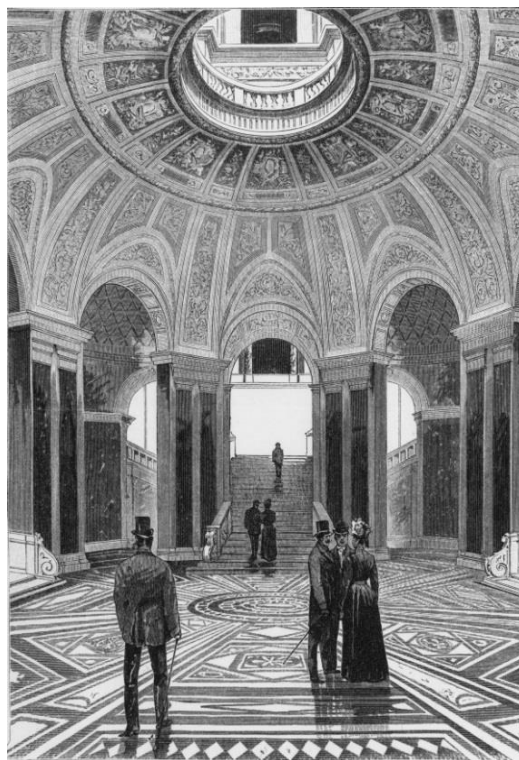


Abb. 14: Innenansicht, Vestibül, histor. Stich

Schon in der Eingangshalle wird dem Besucher klar, dass er eine ›Anderswelt‹ betritt. Die wiehevolle Atmosphäre, die ihn hier umfängt, stimmt ihn auf die richtige Wahrnehmung der Sammlungen ein. Schon hier öffnet sich der Blick bis in die Kuppellaterne und in das prachtvolle Stiegenhaus. Rund um das Kuppelloch sind die wichtigsten Sammlungsdirektoren aus der Geschichte des Naturhistorischen Museums versammelt. – Dies sind gewissermaßen die ›Lokalheiligen‹ des Museums (Abb. 15).

⟨25⟩



Abb. 15: Blick in das Kuppelloch aus der Eingangshalle des NHMW mit den Portraitmedaillons

Von der Eingangshalle führen Treppenarme in die Sammlungen. Die Anzahl der Schausäle in den Geschoßen – es sind jeweils 19 pro Etage – so wie die in ihnen enthaltenen Ausstattungselemente entsprechen nicht nur zufällig den ›heiligen‹ Primzahlen. Alle Schausäle des Hochparterres sind mit großformatigen Ölgemälden ausgestattet.

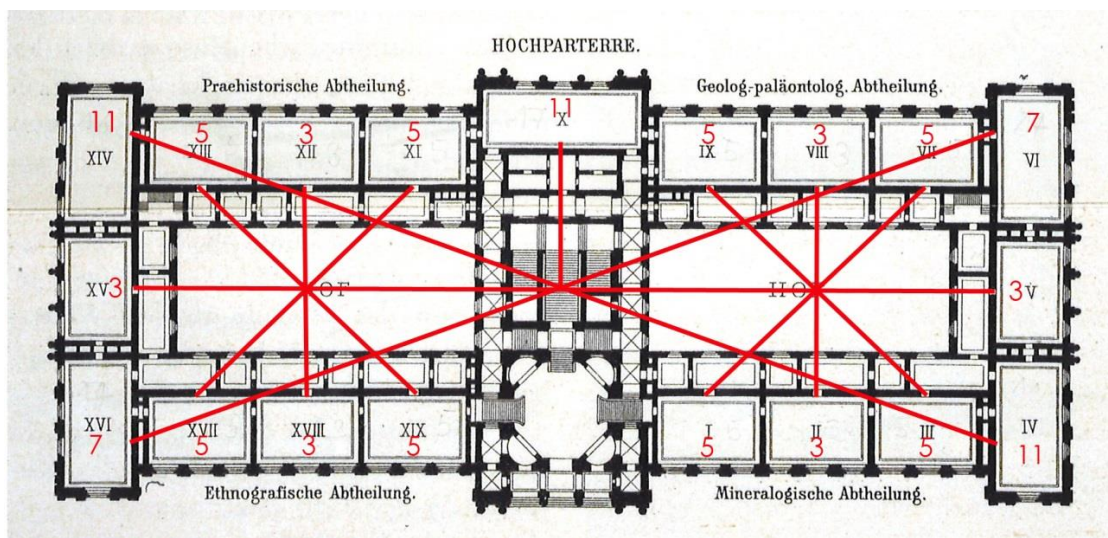


Abb. 16: Grundriss des Hochparterres mit der Anzahl der Gemälde pro Saal ›Primzahlen-Matrix‹ (Allgemeiner Führer durch das k.k. Naturhistorische Hofmuseum, 1889)

Der Grundriss des Hochparterres, in dem die Anzahl der Gemälde pro Saal, die den Primzahlen 3, 5, 7 und 11 entsprechen, eingetragen sind, macht mehr als deutlich, dass hinter der Gestaltung eine subtile aber klare Ordnung steht, die sich dem Betrachter erst bei genauerer Analyse erschließt (Abb. 16). Die Verwendung dieses Rasters der Primzahlen zeigt, dass sich die Gestalter des Museums der ordnenden Kraft der Zahlen durchaus bewusst waren. Zahlen wurde nicht zuletzt wegen ihrer Fähigkeit die Wirklichkeit zu beschreiben und Vorhersagen über die Zukunft zu treffen magische Kräfte zugeschrieben. Das Beispiel des Chemikers Dmitri Mendelejew und die Entdeckung des heute noch gültigen Periodensystems illustriert die Vorhersagekraft von Zahlen: Dmitri Mendelejew sagte 1871 die Existenz von drei Elementen vorher, weil diese die entsprechenden Lücken in seinem Periodensystem ausfüllen würden. Alle drei Elemente wurden später auch wirklich gefunden. – Schon aus der Kabbala, einer Schriftsammlung jüdischer Mystiker (13. Jahrhundert), stammt die Überzeugung, dass Zahlen und Buchstaben eine Art Schlüssel zum Göttlichen und zur kosmischen Ordnung sind. Auch im alten Griechenland und in islamischen Kulturen gab und gibt es eine ausgeprägte Zahlensymbolik. Es nimmt daher nicht Wunder, dass beim Design eines Zeitreiseportals die Macht der Zahlen zu Hilfe genommen werden sollten.

<26>

Der Rundgang im Hochparterre beginnt bei der Mineralogie und führt dann über die Geologie und Paläontologie zur Prähistorie und Anthropologie. Die Vorlagen für diese Bilder beschaffte Ferdinand von Hochstetter. Der für das NHMW geschaffene Gemäldezyklus von 27 verschiedenen Malern ist einerseits eine Leistungsschau österreichischer Landschaftsmalerei, andererseits aber auch durch seine Motivwahl eine – im internationalen Vergleich einzigartige didaktische Erweiterung der ausgestellten Sammlungen. Die Gemälde, deren Themen von Hochstetter inhaltlich auf die Sammlungen abgestimmt sind, geben die Lese- und Interpretationsvorgabe für die ausgestellten Objekte. Die Gemälde bilden mit den Sammlungsstücken eine Einheit und öffnen so wie diese selbst Fenster in der Raumzeit.



Abb. 17: Hugo Darnaut: ›Idealbild aus der Steinzeit‹ von Hugo Darnaut Saal XI, NHMW

Im Saal XI sind seit der Eröffnung 1889 die Artefakte aus der Alt- und Jungsteinzeit ausgestellt. So wie die Einzelobjekte eine virtuelle Reise in die Frühzeit der Kulturgeschichte erlauben, so will auch das Gemälde ›Idealbild aus der Steinzeit‹ von Hugo Darnaut (Abb. 17) den Betrachter in die Vergangenheit entführen und diese vergegenwärtigen.

‹27›

Ähnlich verhält es sich auch mit den Gemälden von Josef Hoffmann im Saal X, dem Sauriersaal. Sie sind Fenster in eine versunkene Zeit. Mit der wissenschaftlichen Unterstützung des damaligen Direktors der Geologischen Reichsanstalt Dionys Stur schuf Hoffmann für diesen Saal insgesamt drei erdgeschichtliche Idealbilder.



Abb. 18: Josef Hoffmann: ›Idealbild der oberen Kreide, Niederösterreichische Alpen‹, 1886, Saal X, NHMW

Das Gemälde ›Idealbild der oberen Kreide, Niederösterreichische Alpen‹ stammt aus dem Jahr 1886 (Abb. 18). Die Bilder, die hier entstanden, sind eine echte Synthese aus Wissenschaft und Kunst und zählen zu den frühesten erdgeschichtlichen Rekonstruktionsbildern. Das hier gezeigte Bild zeigt eine geradezu fantastische Mischung aus wissenschaftlichen Fakten und Fiktion. Hoffmann rekonstruiert die Kreidezeitliche Fauna und Flora mit Eukalyptuswäldern und Iguanodons auf dem Hintergrund einer modernen Bergkulisse. Im Hintergrund sieht man Schneeberg, Hohe Wand und Wechsel – Bergformationen, von denen man damals genau wusste, dass sie erdgeschichtlich erst viel später entstanden sind. Diese Aktualisierung war jedoch durchaus gewünscht, um die aus den kreidezeitlichen Fossilien gewonnenen Erkenntnisse hier bildlich ganz zu vergegenwärtigen.

‹28›

Neben dem Gemäldeschmuck ist auch der Skulpturenschmuck im Hochparterre des Museums darauf ausgerichtet, die Funktion der Sammlungsobjekte als ›Portkeys‹ in der Raumzeit zu verstärken.



Abb. 19: Rudolf Weyr: Fischsaurier-Karyatide, Saal X, NHMW

Die Figuren von dem Neobarock-Bildhauer Rudolf Weyr im Saal X (Abb. 19) sollen einerseits in ihrer Aufeinanderfolge die Entwicklung der Pflanzen und Tiere symbolisieren, andererseits aber auch Einzelobjekte in ihrer wissenschaftlichen Interpretation gleichsam zum Leben erweckt. Eine Figur zeigt die damals modernste 3-D-Rekonstruktion eines Fischsaurierfossils. Diese Rekonstruktion ist heute zwar wissenschaftlich überholt. Der hier dargestellte Echsen-schwanz statt einer Schwanzflosse war eine Fehlinterpretation des Fossils, das aber dem damaligen Wissensstand entsprach. Mit dem Mittel der Bildhauerei versuchte man das ausgestellte Fossil für den Besucher lebendig werden zu lassen.

⟨29⟩

Die Vergegenwärtigung der Sammlungen durch das dekorative Programm beschränkt sich aber nicht auf Einzelobjekte, sondern bezieht sich auch auf die Gesamtsammlung.

⟨30⟩

Das Karyatidenprogramm der Mineralogie ist ein Beispiel dafür, wie das dekorative Programm die gesamte Sammlungsgeschichte zum Thema macht, sie vergegenwärtigt und virtuell wieder lebendig macht.



Abb. 20: Rudolf Weyr: Karyatidenpaare aus dem Saal IV, Eisen & Blei und Zinn & Kupfer, NHMW

Rudolf Weyr greift in seinem Karyatidenprogramm für den Saal IV der Mineralogie bewusst auf die Frühzeit naturwissenschaftlicher Sammlungen zurück. In der damaligen Naturauffassung spielten magische Wirkprinzipien als Erklärungsmodelle eine bedeutende Rolle. Die damals vorherrschende Alchemie der Kunst- und Wunderkammern ging von einer beseelten Welt aus, in der Mikrokosmos und Makrokosmos von magischen Kräften durchdrungen waren. Beispiele dafür sind zwei Karyatidenpaare aus dem Saal IV, die ebenfalls von dem Neobarock-Bildhauer Rudolf Weyr stammen (Abb. 20). Die Figuren, die bewusst groteskenhaften Charakter haben, symbolisieren die wichtigsten Metalle. Der Repräsentant von Eisen trägt Waffen und einen Brust-Schild mit dem alchemistischen Symbol für Eisen, das dem Planeten Mars und damit dem Kriegsgott zugeordnet ist. Neben ihm die alte Frau, in deren Haar sich eine Giftschlange ringelt, symbolisiert das Metall Blei. Am Schaft der Karyatide sehen Sie wiederum das alchemistische Planetensymbol für Saturn. Was Saturn bedeutet, die Kraft die Leben hervorbringt und auch wieder vernichtet, wird klar, wenn man an Goyas Gemälde ›Saturn frisst seine Kinder‹ denkt – hier ist diese Kraft versinnbildlicht durch die alternde Frau, als Mutter bringt sie Leben hervor, ihre totbringende Kraft symbolisiert die Schlange im Haar und das Geschoß, das sie gerade aus Blei gießt. Ein weiteres Figurenpaar symbolisiert

schon durch seine Händereichung die älteste Metall-Legierung, die die Menschheit kennt: Zinn und Kupfer bildet zusammen Bronze. Die junge Frau (rechts) trägt als Repräsentantin des Kupfers das alchemistische Symbol der Venus auf der Brust. Der Mann mit dem Teller symbolisiert das Zinn, auf dem Teller ist das Planetensymbol für Jupiter, das in der Alchemie dem Zinn zugeordnet ist, dargestellt. Das Figurenprogramm wird durch diesen Rückgriff auf die Alchemie zum Vermittler zwischen dem Ursprung der Sammlungen und der Gegenwart. Einmal mehr werden die Ebenen der Wirklichkeit aufgehoben und ein Fenster zur ›Anderswelt‹ geöffnet.

‹31›

Die magische Kraft der Alchemie steht ebenso wie jene der Zahlen (Primzahlenraster der Schausäle, das Oktogon der Museumskuppel und das Machtdreieck des Forums) als geheime Matrix hinter dem Zeitreiseportal Naturhistorisches Museum.

‹32›

Auf dem Weg in den ersten Stock des Naturhistorischen Museums gelangt der Besucher schließlich in das prachtvolle Stiegenhaus. Umgeben von 12 Lunettenfeldern befindet sich hier das Deckengemälde ›Der Kreislauf des Lebens‹ von Hans Canon (Abb. 21).



Abb. 21: Hans Canon: Der Kreislauf des Lebens, 1885, NHMW

Bei der Wahl des Bildthemas war Hans Canon frei. Der mit ihm geschlossene Vertrag enthielt dazu keine Vorgaben.²⁴ Gleich als erstes fällt bei der Betrachtung auf, dass hier kaum Tiere dargestellt sind, sondern eindeutig der Mensch das Hauptthema ist. 1883 schrieb Canon selbst über den Inhalt des Bildes:

»Das Deckengemälde versinnlicht den Kreislauf des Lebens. Unter einer sich auftürmenden Felsbrücke ruht im Dunkel die Sphinx auf einem den Grund deckenden Stein. Rechts vom Beschauer entquillt das junge Leben. Kinder, Jungfrau, Jüngling, Mann und Frau aufwärts drängend, im Verein mit anderen Gestalten im Streben nach Ernährung, Ruhm, Gut und Macht. In der Mitte des Bogens zwei Reiter im Kampf siegend und fallend. Absturz, Verlust der Güter, Versinken in den Tod schließen den Bogen links. Blumen, Blüten, grünender Baum, der Adler in den Lüften mit dem Lorbeer rechts; vom Blitze getroffene Tanne, auf der Leiche stehender Aasgeier zur Linken. Im Vordergrund eine Gestalt sinnend, der Gedanke, das Rätsel lösen zu wollen.«²⁵

‹33›

In einer kreisförmigen Komposition vollzieht sich der Kreislauf des Werdens und Vergehens der menschlichen Existenz. Der Umstand, dass hier der ›Mensch‹ zum Zentrum des Geschehens wird, unterstreicht die Absicht Hochstetters im NHMW den Menschen in die Naturgeschichte und damit in den Evolutionskreislauf, den Kampf ums Dasein einzugliedern. Durch dieses Gemälde wird der Mensch im Zentralbereich des Museums selbst zum Subjekt der wissenschaftliche-philosophischen Reflexion.

‹34›

Steigt man die Stufen weiter hinauf, gelangt man in die obere Kuppelhalle. Sie ist das Herzstück der Museumsarchitektur. Hier befindet sich der Besucher gewissermaßen im ›Pantheon der Naturwissenschaften‹.



Abb. 22: Blick in die obere Kuppelhalle, NHMW

‹35›

Die Verwendung von achteckigen Kuppelräumen hat in der Museumsarchitektur eine weit zurückreichende Tradition. Semper, der sich mit Museumsarchitektur auch theoretisch beschäftigte, lobte in seiner Vorlesung zur Gebäudelehre den von Bramante und Michelangelo Simonetti geplanten Cortile Ottagono im Vatikan als vorbildhaft für die Konzeption von Sammlungen.²⁶ Doch während im Cortile Ottagono Sammlungen aufgestellt waren, präsentiert sich der Kuppelraum der Wiener Museen als reine Innenarchitektur (Abb. 22). Durchwanderte der Besucher das erste Stockwerk mit seinen zoologischen Sammlungen von den niederen Tieren bis zu den Primaten, so wird er im Kuppeldekor mit der Erkenntnis konfrontiert, dass er selbst Teil der Natur und gleichzeitig ihr Entdecker und Enthüller ist.

‹36›

An den Wänden und in den Gewölben der Kuppel vollzieht sich der Ruhmeszug menschlichen Forschergeistes. Im Sprengring der Kuppel findet sich ein von dem Bildhauer Johannes Benk geschaffener Fries mit Tier- und Menschengestalten (Abb. 23). Grundthema des Frieses ist das Verhältnis Tier-Mensch mit Jagen und Gejagt werden sowie Haus- und Nutztierhaltung. Eine Szene im Fries sticht jedoch inhaltlich hervor und soll hier genauer interpretiert werden.



Abb. 23: Johannes Benk: ›Darwin, Abstammung des Menschen‹, Kuppel, NHMW

So wie Hans Canon in seinem Deckengemälde so setzt sich auch Benk mit Darwins revolutionärer Theorie auseinander. Diese Szene ist die direkteste Anspielung auf die Theorien Charles Darwins. In der zeitgenössischen Kunstkritik wird diese Szene mit folgenden Worten beschrieben:

»Ein Affenkopf nimmt die Mitte des fünften Streifens ein, welcher lebendig componirt ist; links hält ein Affe grinsend einen Spiegel, in dem ein Geniusknabe beschämt seine Ähnlichkeit mit dem Affen erkennt; weiterhin sehen wir einen Affen mit einem offenen Buche, auf welchem die Worte ›Darwin, Abstammung des Menschen‹ eingraviert sind.«²⁷

‹37›

So wie Canon, der die Brisanz seines Gemäldes zum Teil durch die historische Stilsprache entschärft, nutzt Benk dafür das Mittel des Humors. Die Szene zwischen Affe und Mensch wird mit einem gewissen Augenzwinkern erzählt. Dennoch ist die Aussage unmissverständlich und ein Schlüsselement im Verständnis des Evolutionsmuseums.

‹38›

In den acht Giebelfeldern der Kuppel symbolisieren acht Figurengruppen des Bildhauers Viktor Tilgner die wissenschaftlichen Disziplinen, die ursprünglich im Museum zu finden waren (Abb. 24).

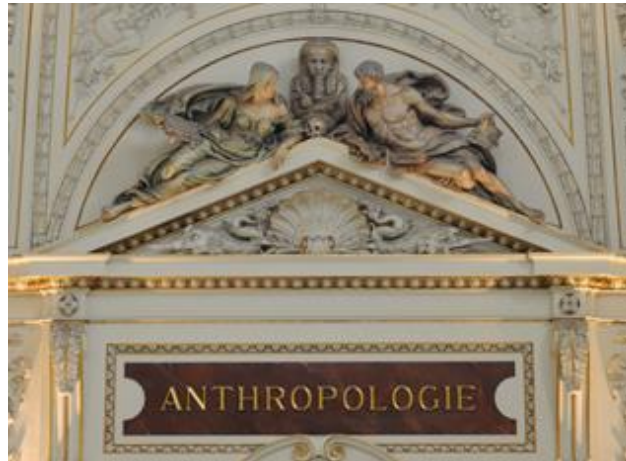


Abb. 24: Viktor Tilgner: Anthropologie, Kuppel, NHMW

Das Vorbild hinter diesem Gestaltungsprogramm sind eindeutig die Medici-Grabmäler in Florenz von Michelangelo. Die hier versammelten Wissenschaftsdisziplinen machen die Kuppel des NHMW zu einem Olymp des forschenden Geistes. Der Mensch, der selbst Teil der Naturgeschichte ist – wie es der Darwinfries und das Canongemälde unmissverständlich verkünden – ist auch der forschende Geist, der die Geheimnisse der Natur lüften kann. Hier in der Kuppel wird durch die Huldigung der wissenschaftlichen Erkenntnis das Zeitreiseportal als Ort der ständigen Neudefinition des Menschen im Kosmos noch einmal inhaltlich auf den Punkt gebracht.

‹39›

Raum und Zeit sind die Dimensionen in denen der Menschliche Geist scheinbar in seiner Erkenntnis gefangen ist. Sie sind in allegorischer Form auch an der Fassade des Museums angebracht (Abb. 25 u. 26).



Abb. 25: Otto König: Raum (symbolisiert durch Höhe, Breite und Länge), Fassade NHMW



Abb. 26: Otto König: Zeit (symbolisiert durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft),
Fassade NHMW

Zwischen Raum und Zeit vollzieht sich die biblische Schöpfung: in den Zwickeln der Bogenfenster vollbringt der semitisch-christliche Schöpfergott sein Sechstageswerk. Er ist hier gleichwertig mit der griechischen und römischen Götterwelt an der Fassade angebracht (Abb. 27)



Abb. 27: Hugo Haerdtl: Sechs Schöpfungstage, Fassade, NHMW

<40>

Kein religiöser Gedanke, sondern die wissenschaftliche Erkenntnis wird zu der Kraft die die Grenzen der Raumzeit aufhebt. 1876, in dem Jahr als Hochstetter zum Intendanten des Museums ernannt wurde, formulierte er in einem Vortrag, das, was das Naturhistorische Museums – wie ich meine als Zeitreiseportal – leisten sollte:

»Im Fortgang der wissenschaftlichen Erkenntnis erweitert sich das eine Mal die Vorstellung vom Raum, das andere Mal die Vorstellung von der Zeit und die rasch fortschreitende Forschung schiebt die Horizonte immer weiter hinaus, bis der Gedanke da anlangt, wo er stille steht – in der Ahnung des Unendlichen.«²⁸

BILDNACHWEIS:

ANNO/Österreichische Nationalbibliothek: Abb. 1

Alice Schumacher NHMW: Abb. 15–27 sowie Abb. 13 und 11

Archiv für Wissenschaftsgeschichte des NHMW: Abb.14

Foto von Fritz-Milkau-Dia-Sammlung, erstellt in der Photographischen Werkstatt der Preußischen Staatsbibliothek von 1926-1933: Abb. 5 (gemeinfrei)

Gemeinfreie Bilder: Abb.1–4 u. 6–10 und Abb.12

¹ John Thackray & Bob Press: The Natural History Museum, Nature's Treasurehouse, London (NHM), 2001.

² A. Fr. Graf Marschall: Ansichten über die Einrichtung von Naturhistorischen Museen, Wien, 1849.

³ Alphons Lhotsky: Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg, Wien, 1941.

⁴ Allgemeine Bauzeitung, Programm für den Bau der neuen Museen in Wien, 32. Jahrgang, Wien, 1867, S. 292–298

⁵ Allgemeine Bauzeitung, Denkmal für Friedrich August den Gerechten, Wien, 184, S. 5–9. III. DLXXII u. DLXXIII, hier S. 9.

⁶ Hans und Manfred Semper (Hrsg.): Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper, Drei Denkschriften Gottfried Sempers herausgegeben von seinen Söhnen, Innsbruck, 1892.

⁷ Carla Yanni: Nature's Museums. Victorian Science and the Architecture of Display, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, 1999.

⁸ Michel Foucault: Andere Räume, in: Karheinz Barck u.a. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46.

⁹ Michel Foucault, Leipzig 1992, S. 34–46. (wie Anm. 8)

¹⁰ Jörg Trempler: Das Wandbildprogramm von Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin. Berlin, 2001.

¹¹ Jörg Trempler, Berlin, 2001 (besonders S. 119–123)

¹² William Paley: Natural Theology, mit einer Einführung von M. D. Eddy und D. M. Knight (Hrsg.), Oxford University Press, 2005. (Originalausgabe: 1802).

¹³ Trevor Garnham: Oxford Museum: Deane and Woodward. London, 1992 (besonders S. 7).

¹⁴ Stefanie Jovanovic-Kruspel: Das Naturhistorische Museum Wien. Architektur und Ausstattung – ein Tempel der Evolution, Diss. Univ. Wien, 2006.

¹⁵ Alfred Nossig: Das Wiener Naturhistorische Hofmuseum, verglichen mit den Museen von Berlin und Dresden, In: Allgemeine Kunstchronik, Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur, Band XVIII, 1889, S. 508-513.

¹⁶ Franz Sitte: ein architektonischer Gedanke über die Erbauung der beiden natur- und kunsthistorischen Museen in Wien, Wien, 1867.

¹⁷ Franz Sitte, 1867 (wie Anm. 16).

¹⁸ Wilhelm Doderer: Die vier Entwürfe für die k. k. Museen, In: Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins, XIX. Jahrgang, Wien, 1867, S. 57–63.

¹⁹ Wilhelm Doderer, 1867 (wie Anm. 18).

²⁰ Michel Foucault, Andere Räume, in: Karheinz Barck u.a. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46.

²¹ Stefanie Jovanovic-Kruspel (Text) u. Alice Schumacher (Bilder): Das Naturhistorische Museum. Baugeschichte, Konzeption & Architektur, Wien, 2014.

²² Ferdinand Hochstetter: Das k. k. Hof-Mineralienkabinet in Wien, Wien, 1884.

²³ Ferdinand Hochstetter, 1884 (wie Anm. 22).

²⁴ Franz Josef Drewes: Hans Canon 1829-1885, Hildesheim, Zürich, New York, 1994.

²⁵ Franz Josef Drewes, 1994 (wie Anm. 24).

²⁶ Zürich, gta-Archiv, MS 25, Vorlesungen über die Lehre der Gebäude in dem Course 1840/41 von Herrn Prof. Semper.

²⁷ Alfred Nossig: Allgemeine Kunstchronik, Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur, Band XIII, 1889, S. 451–458.

²⁸ Ferdinand von Hochstetter: Die Fortschritte der Geologie, Wien, 1874.